

« Lumière nimbante »
Rapprochements entre poétique, langage et actualité chez Paul Celan,
 dans l'année de ses cent ans et du cinquantenaire de sa mort
Peer de Smit

Le centième anniversaire de la naissance de Paul Celan, le 23 novembre, et le cinquantième anniversaire de sa mort, le 20 avril de cette année, forment l'occasion pour cet essai. Le choc intérieur en est donné par l'actualité inéluctable de son œuvre. Je souhaite suivre cette actualité avant tout sous l'aspect de la poétique de Celan, immanente à son œuvre et sa conception du langage. Sans aucun doute, il y a aussi des thèmes dans le lyrisme de Celan, à partir desquels se laissent instaurer des relations à l'actualité sociale, celles politique et personnelle en 2020. Quand bien même les actualités thématiques incitent aux préoccupations, je voudrais pourtant donner la préférence aux implications poétiques, parce qu'il me semble que la dimension spirituelle de celles-ci englobe toutes les autres actualités et qu'elles sont bien rehaussées en elles. Avec cette accentuation, j'effleure des positionnements interrogatifs de nature fondamentale, d'ordre cognitif théorique et de réception qui sont associés à la question des accès possibles aux poésies de Celan.

Mais où commencer, où achever avec une œuvre, à propos de laquelle on a déjà tant dit au point qu'entre temps, elle menace de disparaître sous l'amoncellement croissant des interprétations ?

**KROKUS, vom gastliche
Tisch aus gesehn :
zeichenfühliges
kleines Exil
einer gemeinsamen
Wahrheit
du brauchst
jeden Halm.¹**

CROCUS,
vu de la table de l'hôte
sensible-signe
du petit exil
d'une commune
Vérité
tu te sers
de chaque fibre.

Ce poème, extrait du volume « *Zeitgehöft* » [*Enclos du temps*] publié six ans après la mort de Paul Celan, est l'avant-dernier qu'il a écrit — quelques jours avant sa mort. Quand bien même on ne devrait pas confondre le Je lyrique avec la personne de l'auteur et ne pas laisser le poème se voir absorbé dans les circonstances d'une reconstruction biographique, ainsi peut-il être pourtant tout juste absurde de ne pas complètement perdre de vue la disposition d'esprit concrète, les circonstances de la vie, de celui qui l'écrivit en cette semaine.² Le poème parle à partir de la détresse, à partir de la situation de vie, dans laquelle toute fibre salvatrice peut être saisie, là où il ne sait plus venir en aide à quelqu'un et que peut-être il n'est plus non plus à aider.

Le crocus fleurissant, signe (précurseur) du printemps [et non pas un colchique, signe de l'automne, par exemple, *ndt*], devient un lieu « de signe-sensible » d'une vérité qui se laisse partager. Un lieu de fuite temporaire pour un proscrit qui n'avait qu'échappé de peu à la Shoah — pour Paris qui lui offrit un exil, dont la langue n'était pas la sienne car l'Allemagne — le pays de sa langue maternelle, et en même temps la meurtrière de sa mère — restait pour lui un lieu de vie impossible. Des exils offrent un refuge, parce qu'ils se trouvent à l'étranger. Le plus souvent cet étranger est associé aussi à un langage étranger. Cela vaut bien aussi pour le crocus en tant que lieu « d'une commune vérité ».

Le crocus comme « sensible-signe d'exil » n'est pas seulement un renvoi à une plante appartenant aux Iridacées et le lieu du « séjour sensible » pour les yeux, il est aussi un lieu du langage. Comme premier mot du poème et en même temps, dans l'intitulé même du poème, le nom de la plante prend un poids particulier. Étant donné que le poème se restreint à la simple dénomination du nom, le mot se détache particulièrement nettement comme une parole, comme un mouvement et un événement phonémique. Il ne communique donc plus seulement une signification, mais s'accomplit plutôt dans l'immédiateté phonétique d'un événement linguistique, empreinte de manière déterminée par le « K » dans le son syllabique initial. Mais répétée dans les deux syllabes, et tout particulièrement dans la première, se manifeste la vertu de renforcement et de rupture qu'ont en commun des mots comme *Krone* (couronne), *Krokodil* (crocodile) et *Krieg* (guerre). Dans la forte présence du phonème, il y a aussi le *Kuss* (baiser) que fait résonner la seconde syllabe tout juste à relever.

1 Les textes de Paul Celan en allemand sont cités d'après Paul Celan : *Gesammelte Werke (GW) in 5 Bänden [Recueil des œuvres en 5 volumes]* édité par Beda Allemann & Stefan Reichert, Francfort-sur-le-Main 1983. « *Krokus* » se trouve dans **GW** vol. 3, p.122.

2 Voir : « Ce toujours-encore du poème ne peut être bien découvert en effet dans le poème de celui qui n'oublie pas que parmi les angles d'inclinaisons de son existence, il exprime l'angle d'inclinaison de la qualité de caractère de sa créature. Dès lors le poème serait — plus nettement encore que jusque-là — langage devenu configuré d'un individu — et actualité et présence de son être le plus intime. » — Paul Celan : *Der Meridian [Le méridien]*, à l'endroit cité précédemment, p.197.

Le mot sensible-signe ou signe-sensitif (*zeichenfühlig*), parle d'une fréquentation des signes, qui ne se restreint pas à la compréhension de ce qui est déterminé. Avant tout, nonobstant, c'est l'instance qui me parle et qui me touche dans ce texte et en même temps l'élément fragile de l'exhortation, de l'attention, des paroles avec lesquelles le locuteur actif se parle à lui-même. Car en lisant, je n'en viens pas à m'approprier ces mots étrangers à faire comme si je les prononçais moi-même. Comment, autrement qu'à partir d'un tel mimétisme, se laisse appréhender ce qui est à saisir, à « prendre avec soi » ? Ce qui se produit, dans l'espace de la métamorphose mimétique du signe-sensitif, est imprégné d'une spiritualité qui suinte au travers du mot. Des mouvements filigranes d'un processus de formation qui équivaut peut-être à celui à partir duquel, le crocus, à la fois puissant, et dans le même temps si singulièrement si délicat, a conquis sa forme. En lisant je me meus donc au travers d'un pays étranger. En lisant je suis mû(e) par l'étranger : par le : « du petit exil / d'une commune vérité ».

Tu à qui s'adresser, une réalité à laquelle s'adresser

Le poème répond de lui-même.³ Il s'affirme. Mais il ne parle pas de lui-même. Il s'adresse à quelqu'un. Il s'adresse à un Tu. Parlerait-il de lui-même qu'il serait inutile au-delà de sa teneur. Des mots plaqués sur ceux du poème tendent constamment au risque de remplacer les mots mêmes du poème. Au lieu d'en rendre la teneur clairement audible, la langue, le dit du poème, ce sont les mots d'explications qui en donnent inopinément le ton. Un savoir qui provient d'ailleurs, repousse le savoir qui serait à conquérir au poème lui-même. C'est alors un savoir qui n'est pas en faveur de celui qui est localisé dans le poème, l'enclot, l'enferme et l'exclut. Il devient herméneutique, et ceci de multiple manière sous le signe de la scientificité. Si j'ai essayé de décrire mes expériences avec le poème — au moyen de points d'arrêt ou de stations biographiques —, c'est donc avant tout pour en arriver de cette façon à entrer en conversation avec lui. L'ouverture ici requise pour cela du poème, l'ouverture à la réalité, à celle du lecteur auquel, il s'adresse, lui est donnée pour le moins dans la compréhension que l'auteur a de soi :

Étant donné qu'il est en effet une forme d'apparition de la langue et avec cela, une forme dialogique par nature, le poème peut être une bouteille jetée à la mer [...]. De cette manière, des poèmes sont donc aussi en voyage : ils mettent le cap sur quelque chose. Sur quoi ? Sur quelque chose de vacant, quelque chose à mettre en jeu, sur un Tu auquel on peut s'adresser peut-être, à une réalité à laquelle on peut s'adresser. Et ce sont de telles réalités dont il s'agit, ainsi le pensé-je, pour le poème.⁴

Dans son être-en-chemin ou en-route vers un Tu auquel il peut s'adresser, ce en quoi les lecteurs ne sont pas moins impliqués que les phénomènes du monde, Celan comprend ses poèmes comme des entretiens.

Le poème veut autrui, il a besoin de cet autrui, il a besoin d'un vis-à-vis. Il le recherche, il se dit à lui. [...] Le poème se change — sous quelles conditions ! — en poème d'un — toujours et encore — percevant attentionné au phénomène qui apparaît, celui-ci apparaissant en interrogeant et en abordant ; il devient dialogue — souvent c'est un dialogue désespéré. Seulement dans l'espace de ce dialogue il se constitue autour de ce qui est abordé et se rassemble autour du Je auquel il s'adresse et désigne. Mais dans cette actualité, ce qui est abordé et ce qui est pour ainsi dire devenu un Tu par cette dénomination, apportent aussi leur altérité d'être. Ce n'est encore que dans l'ici et maintenant du poème — le poème lui-même n'a toujours que cette actualité unique et ponctuelle —, et encore dans cette immédiateté et proximité qu'il s'abandonne à lui, à autrui, en lui parlant au plus personnellement : à son temps.

Lorsque nous parlons ainsi avec les choses, nous sommes toujours sur la question de savoir d'où elles proviennent et à quel endroit elles vont : dans un « rester-ouvert », « à un arrivant sans fin », dans une question renvoyant à ce qui est ouvert, vacant et libre. Nous sommes largement en dehors.

Le poème cherche, je le crois, ce lieu aussi.⁵

Être en chemin ouvert à la signification

Le poème me transpose (et cela ne vaut naturellement pas seulement pour les poèmes de Celan. P.d.S.) — ou bien pour le dire avec un mot l'*Engführung* [« *Strette* », ndt] de Celan, me «déplace»⁶ — en un autre lieu, à son lieu, il modifie ma position et ma disposition. Il me met aussitôt en mouvement sur plusieurs plans : dans le médium de la langue ; dans ma propre corporéité ; dans une perception ; dans ma participation à plusieurs sens ; dans la formation des pensées ; dans la formation du sentiment. Ses mots, ses pauses et lacunes, son rythme, touchent, aussitôt que quelqu'un leur porte attention. Non pas au sens d'un attouchement émotionnel et diffus, lequel est parfois mis en relation avec la poésie, mais plutôt dans l'immédiateté d'un événement qui déclenche un processus de conscience, extraordinairement précis et en même temps, si difficile à décrire, comme le scintillement des couleurs d'une aile de papillon ou les ombres papillotantes du noyer au feuillage agité par le vent. Des figures du mouvement de la langue, du penser, qui se retrouvent dans l'espace de résonance du monde sensible comme une image et qui entrent dans une formulation poétique. Dans cette mesure, de telles mouvements n'en restent pas à eux, mais s'en tiennent plutôt «à un Tu à qui on s'adresse», à une «réalité à laquelle on s'adresse», on pourrait les désigner comme spirituels.⁷ Avec cela, serait indiquée la Manière particulière d'un mouvement dans le domaine de la langue, avec lequel un sujet se place en relation

3 Voir : « Le poème est quelque chose de factuel, quelque chose qui répond de lui-même. ; ce n'est pas une métaphore. » Caractérisation d'une déclaration de Celan, citée dans *Celan Jahrbuch*, 10, édité par Hans-Michael Speyer, Würzburg 2018, p.322,

4 Paul Celan : *Allocution à l'occasion de la réception du prix de littérature la libre ville hanséatique de Brême* **GW 3**, p.186.

5 Du même auteur : *Le méridien*, à l'endroit cité précédemment, pp.198 et suiv.

6 Voir « *Verbracht ins /Gelände / Mit der untrüglichen Spur* » [*Disparu dans / la contrée / avec la trace infaillible*] — Paul Celan : *Engführung*, **GW 1**

avec le monde. Ce Comment est un mouvement à la fois parlant et interpellant/adressant qui m'a touché dans les poèmes de Ceylan depuis toujours avec une inéluctabilité et immédiateté, qui sont sans pareilles et qui permettent sans cesse à nouveau de nouveaux clins d'œil d'une « vérité commune ».

Pour ce Comment, le mouvement des mots n'est pas moins prépondérant que les mouvements après ou entre les mots, le mouvement de calme, le mouvement aussi que peut mettre en branle une rupture de ligne ou un double point. Et bien sûr ces mouvements s'accomplissent sans être isolés des champs de signification des mots, et de ce qui est compréhensible par leur truchement et prend son influence sur les figures du mouvement.

DIE POSAUNENSTELLE

tief im glühenden

Leertext,

in Fackelhöhe,

im Zeitloch :

hör dich ein

Mit dem Mund.⁸

LE PASSAGE DES TROMPETTES

tout au fond du brûlant

texte-blanc

à hauteur de torche

dans le trou du temps :

insuffle-toi l'écoute

avec la bouche .(*)

(*) Pour l'explication de la traduction française de **Martine Broda** qui est donnée ici, (*Enclos du temps*, Paris, Clivages, 1985), voir : https://editions-verdier.fr/wp-content/uploads/2015/09/Approches_de_Paul_Celan_extrait.pdf

Comme de nombreux poèmes de Paul Celan celui-ci a aussi un caractère appellatif. Il transpose quelqu'un en un lieu où cela se produit et dans le même temps, il conduit ce quelqu'un à une action en ce lieu qui se laisse référer au poème lui-même. Un chemin conduit par conséquent à l'instar d'une affaire corporelle, à un aller et à un entrer, à une « écoute intérieure » avec la bouche : *hör dich ein/ mit dem Mund*. Le lieu dans ce poème est un texte blanc, vacant, caractérisé par des mots. Un espace d'événement, où des mots y conduisent, sans le posséder avec des mots.

L'être-en-chemin des poèmes de Celan, produit avec lui le s'en-t tenir à une « réalité à laquelle on peut s'adresser » de sorte qu'eux aussi, les poèmes, sont en chemin vers les « significations » de leurs mots. Ainsi la lecture et l'écoute des ces poèmes restent un processus ouvert, inachevable. Ils sont ouverts à la signification, quoique tout autres qu'interprétables de manière arbitraire, pour un monde qui leur est devenu un Tu. Ils ne « possèdent » aucun sens, ils cherchent leur sens relationnel. Cette attitude intérieure, Rainer Maria Rilke l'avait déjà formulée telle une maxime de « poétologie » : « l'intelligible se soustrait, se métamorphose, au lieu d'apprendre la possession, on apprend la relation ».⁹ À la place d'un savoir que l'on possède et conserve, apparaît chez Celan l'ouverture d'une relation dialogique, dans laquelle se forme un savoir qui ne peut pas être arrêté. Au lieu d'une compréhension accaparant le mouvement de recherche celui-ci conquiert un espace d'« entente » qui est aussi provisoire que transitoire. Tandis que cette entente, au lieu d'être localisée dans une condition absolument nécessaire du tout dialogique, une qualité de lien caractérise cette entente qui retire toute opinion préconçue, et aussi toute validité définitive. En dehors des mots sur les mots du poème, ils se limitent ensuite largement à la description de la présentation de ce qui se produit dans la rencontre.

Savoir et rencontre

Que les poèmes de Celan soient obscurs ou hermétiques, c'est plus que du *common sens* [en anglais dans le texte, *ndt*]. Dans cette situation, il s'offrent avant tout tel un « holà » face aux données biographiques et aux circonstances vastement documentées, comme si une lumière suffisante pût choir de là dans l'obscurité du texte, comme si rien qu'un renvoi au séjour à Tübingen, une rencontre avec Nelly Sachs à Zurich, ou bien la liaison amoureuse avec Ingeborg Bachmann à Vienne, suffît pour rendre le poème accessible. Des indications [du doigt, *ndt*] sur des lieux, sur des personnes, l'histoire, semblent définir un rayon intelligible, dans lequel un poème devient facile à comprendre. Au moyen des éditions commentées des poèmes et lettres que Barbara Wiedemann a éditées,¹⁰ un savoir de base se tient à disposition entre temps, devant lequel on ne peut agir qu'avec une mauvaise conscience morale. Ce savoir s'étend depuis les « traces de lecture » dans les ouvrages de la bibliothèque de Celan, d'où se laissent tracer des lignes de jonction aux poèmes, sur les circonstances de la naissance des textes jusqu'aux communications qui se laissent empruntées aux échanges épistolaires, notes de journal, des amis et connaissances.

7 Voir mon essai : *Das Geistige der Sprache. Begegnungen mit Worten bei Paul Celan [L'élément spirituel du langage. Rencontres avec des mots chez Paul Celan]*, dans Veronika Darian & Peer de Smit : *Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven*, Berlin 2020.

8 **GW 3**, p.106.

9 Lettre à Lise Jahr du 22 février 1923 dans Rainer Maria Rilke : *Lettres*, Wiesbaden 1950, pp.819 et suiv.

10 Voir *Paul Celan: Die Geschichte. Édition commentée en un volume* éditée et commentée par Barbara Wiedemann, Franckfort-sur-le-Main, 2003 ; et du même auteur : « *etwas ganz und gar persönliches* ». *Briefe 1934-1970* [« quelque chose d'absolument personnel ». *Lettres 1934-1970*], choisies et commentées par Barbara Wiedemann, Berlin 2019.

Ces sortes d'informations biographiques disponibles sont le plus souvent aussi incontestables que les faits qu'elles redonnent. Par dessus le marché, c'est à peine si elles en disent autre chose. Lorsqu'on a identifié le Tu auquel on s'adresse dans le poème « Corona » comme étant Ingeborg Bachmann, qu'en a-t-on vraiment ? Le poème ne s'adresse pas à ce nom, ni ne l'exprime et il n'est même pas donné sous une forme de dédicace. Pour une bonne raison. Comme beaucoup d'autres événements de la vie, il se peut aussi que l'histoire d'amour de Celan et Bachmann, ait donné l'impulsion pour un poème. Mais ce qui donne l'impulsion ne reste-t-il pas en arrière, alors que ce qui a été impulsé continue de se mouvoir de lui ?

Dans tout savoir, qui devient accessible entre temps, la question se pose de nouveau, pour chaque poème individuel, de savoir comment pouvoir en fréquenter pleinement le sens, s'il livre de fait une clef pour la « compréhension » du texte poétique. De cette question de détail dépend celle, plus générale, de savoir si l'accessibilité aux œuvres artistiques dépend exclusivement de ce qui est soi-disant scellé en elles. Ce qui n'est pas expliqué n'est pas seulement présent là, pour être élucidé, cela relève de et cela appartient à la constitution poétique. Ne pas comprendre ne signifie pas forcément ne rien comprendre. Cela ne veut pas dire que l'on ne dût rien adjoindre d'existant, par exemple un savoir biographique, sur les chemins d'une approche. Mais on ne devrait pas non plus tout appuyer là-dessus ni y faire fond. Ce n'est pas le poème « hermétique » ou obscur qui est fermé, mais plutôt l'intelligible et l'expliqué, bref, l'interprétation qui vient se plaquer devant, à sa place, sans qu'on le remarque.

Postulats d'une expression poétique

L'élément difficile du lyrisme de Celan n'est pas redevable à l'expérimentation avant-gardiste ni à la révolution esthétique. Il se trouve fondé dans les événements historiques et politiques qui déferlèrent dans sa biographie. Son écriture après 1945 compte de manière déterminante dans sa tentative de surmonter le mutisme conditionné par l'enfer de la Shoah. Ce processus, Celan l'a décrit en 1958 avec une insistance qui est plus stupéfiante aujourd'hui encore, telle une condition élémentaire de son travail :

Elle, la parole resta entre de bonnes mains, en effet, malgré tout. Mais elle devait à présent passer au travers de sa propre absence de réponse, traverser un mutisme épouvantable, passer au travers du discours de milliers de ténèbres apportant la mort. Elle traversa et ne délivra aucuns mots pour ce qui arrivait ; mais elle passa au travers de cet événement. Elle passa au travers et dut réapparaître au grand jour, « enrichie » de tout cela.

Dans cette langue j'ai tenté, dans ces années-là et dans les années après, d'écrire des poèmes : pour parler, pour m'orienter, pour informer, là où je me trouvais et où l'on voulait cela de moi, pour m'esquisser une réalité.¹¹

« Choses ténébreuses en mémoire, choses interlopes éparses tout autour de soi », tel est le lyrisme allemand de l'après-guerre — comme Celan l'a signalé en répondant à une enquête — « il n'est plus capable d'exprimer la langue que plus d'une ouïe bienveillante semblait encore attendre d'elle »¹².

Alors que la poésie d'avant-guerre enchantait encore par le cours rythmique des formes métriques traditionnelles et une musicalité et une qualité magique d'images, la poésie que Celan écrivit après 1950, se refusa à recourir à de tels moyens d'effets. La poésie antérieure portait ; la poésie qu'il écrivit, après l'enfer, on doit soi-même la porter.

Rapport au temps — Esprit de la langue — Espace ouvert au futur

Au plan du contenu, les poèmes de Celan, avec toute l'obscurité qui leur est sans cesse attestée, s'avèrent ni éloignés, ni étrangers au monde. Ils absorbent et reflètent, à l'instar d'un séismographe, l'événementiel universel et les changements sociétaux des décennies de l'après-guerre en accueillant des éléments de la littérature, de l'histoire de la culture et de l'esprit, de la philosophie et la religion, des arts, de la technique et des sciences naturelles. L'« enrichissement » de la langue poétique constitue son caractère durable. Car elle ne s'est pas limitée aux événements du génocide national-socialiste, quand bien même *cet* « enrichissement » ne puisse être comparé à aucun autre. Les poèmes de Celan donnent un écho sur le monde et ses poèmes sont ouverts aux échos des lecteurs vers lesquels ils sont en chemin.

L'expression poétique a toujours mené au-delà d'une simple utilisation de la langue pour l'objectif de l'information, de la communication. Le langage poétique ne parle pas seulement de quelque chose, mais plutôt c'est quelque chose qui s'exprime en lui, que Walter Benjamin a appelé « l'être spirituel de la langue »¹³. Même si Celan, familier des écrits de Benjamin, n'a pas repris ce concept, pourtant beaucoup de choses de l'œuvre de Celan sont à lire en faveur d'une recherche menée de manière conséquente et productive en direction de cet être spirituel en question.

Ses poèmes ne gagnent pas leur spiritualité, en parlant de contenus spirituels. Les mots marquent et créent beaucoup plus des espaces vacants dans lesquels l'être spirituel de la langue peut entrer. Les mots du poème volent autour de cet être spirituel. Ils mettent le cap sur cet être spirituel, sans le nommer.

Référencés et dédiés au monde et à la réalité, les poèmes de Celan n'en redonnent pourtant rien. Car ils se soustraient à une compréhension qui consiste à fixer des contenus par écrit. Ils esquissent des réalités qui peuvent être interprétées différemment et précisément et qui peuvent être mises en relation en même temps au monde, dans ses espaces extérieurs et ses espaces intérieurs, ainsi qu'avec ce qui survient en eux. En cela ces poèmes gagnent leurs significations, en cela ils deviennent importants. Ils se

11 Du même auteur : *Allocution à l'occasion de la réception du prix de littérature de la libre ville hanséatique de Brême.*, dans **W 3**, p.185,

12 Du même auteur : *Réponse à une enquête de la librairie Flinkert*, Paris (1958), dans à l'endroit cité précédemment, p.167,

13 « Que communique la langue ? Elle communique l'être spirituel qui lui correspond. Il est fondamental de savoir que ces être spirituel se communique *dans* la langue et non pas *par* la langue. [...] La langue se communique d'elle-même, elle est au sens le plus pur le « médium » de la communication. » — Walter Benjamin : *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen [Sur la langue principalement et sur la langue de l'être humain]* dans, du même auteur : *Recueil d'écrits* vol. 4, édité par Rolf Tiedermann & Hermann Schweppenhäuser, Francfort-sur-le-Main 1980, p.142,

réfèrent à ce monde-ci, mais ne se soumettent pas à la langue qui informe sur ce monde et qui influence le penser et le jugement sur le monde, comme on le sait de manière décisive.

Aussi d'une portée incalculable que soit « la chose la plus ténébreuse et la plus contestable », qui a donc marqué les poèmes de Celan au fer rouge, au point que ceux-ci sont aussi des monuments et des lieux de mémoire, ce serait tout aussi faux pourtant d'affirmer que les poèmes de Celan fixent par l'écrit uniquement le produit-pour-la-langue de cet élément le plus ténébreux. Une telle perspective peut s'opposer carrément même à une rencontre avec la poésie et le dialogue que celle-ci ouvre. Car fixé et obnubilé sur l'histoire, le regard ne voit pas ce qui vient à lui d'un futur ouvert.

La manière particulière avec laquelle la poésie entre en relation, a toujours été sans cesse mise en exergue avant tout dans une rétrospective de la première rencontre avec les poèmes de Celan. Si l'on tente de la décrire particulièrement, ce qui la constitue menace d'être dévoyé sans résistance, mais je crois que le caractère concret, immédiat et vrai en elle est essentiel pour la manière particulière de son abord. Peut-être se laisse-t-elle décrire au mieux par la relation entre poème et main que Paul Celan a restituée avec la phrase souvent citée, tirée d'une lettre à Hans Bender : « Seules de vraies mains écrivent de vraies poèmes. Je ne vois aucune différence de principe entre poignée de main et poème ».¹⁴ La mise au même niveau de la poignée de main, de la vérité et du poème, met l'accent sur l'immédiateté, la corporéité, la présence de ses mots. La main comme main qui écrit, comme instrument de l'action principalement [« *die Hand* », la main, se prolonge directement dans « *die Handlung* », l'action, en allemand, NDT], comme organe de l'attouchement, de la communication, de la connaissance est un des motifs les plus importants qui reviennent au travers de toute l'œuvre. Le poème est une main qui ne fait pas que montrer, mais touche et saisit plutôt.

Le poème ouvre un *espace futur d'une rencontre possible*. Dans son geste le plus intime, il touche, il concerne comme une main précautionneusement tendue.

Constitution d'expérience

Lorsque je rencontrais pour la première fois les poèmes de Paul Celan, j'avais dix-sept ans. Je n'ai pas compris les poèmes, mais ils ont bouleversé ma vie. J'avais compris qu'il n'importe pas toujours de comprendre quelque chose, mais qu'au contraire, tout dépendait du fait de s'embarquer dans quelque chose, d'avoir l'ouïe fine, d'être prêt à accueillir, à écouter. La préservation et la description de ce qui se produit sur ce chemin peut être à peine préjudiciable à la compréhension sémantique. Mais de telles approches sont tout autres que systématiques et rectilignes. Elles enclosent des chemins de traverse, des détours, des mauvais chemins. Pour cela la poésie de Celan nécessite quelque chose de formel : vérifier la position, « l'attitude », les perspectives, avec lesquelles on conquiert ses connaissances. C'est à peine si quelque chose dans ces poèmes — en tout cas dans ceux que Celan écrivait après la guerre — ressemble à ce à quoi on pourrait s'attendre, à ce à quoi on s'est habitué. L'appui, les certitudes que l'on a dans le jugement des phénomènes, se rompent définitivement. Dans l'insécurité, le penser, le sentir et le vouloir sont sollicités au maximum. Ces poèmes vous pressent à une attention intensifiée vis-à-vis de la langue et de ce qui devient perceptible en elle, en tant qu'*esprit de la langue*, pour une perception et une sensibilité clairaudentes, encore avant toute réflexion et spéculation. Lorsque dans les années 70, dans le cercle de mes connaissances, on en venait à parler de Paul Celan, ces textes étaient souvent refoulés comme intellectualisés et intellectuellement abrogés ou bien considérés comme politiquement pas importants et trop prétentieux. Au plan intellectuel cependant, le lyrisme de Celan m'apparaissait moindre que les attentes dirigées sur lui. Et ce que ces textes avaient à communiquer au plan politique, ne consistait pas en paroles. Presque tout ce que j'exprimais sur ces poèmes était ressenti comme déprimant, obscur et destructeur. Au regard de l'arrière-plan biographique et historique, ceci était foncièrement compréhensible. La Shoah, le meurtre de ses parents, l'antisémitisme persistant et les reproches infâmes de plagiat de Claire Coll, se sont gravés dans l'œuvre de Celan.

Dans la qualité événementielle de ses poèmes, je découvrais cependant quelque chose de tout autre : un mouvement, un futur et une exhortation créateurs et une immédiateté de contact qui est sans pareils. Même là où ils se réfèrent au passé quant à leur contenu, ils nous accueillent dans le présent d'un espace où quelque chose de nouveau devient éprouvable sous sa forme linguistique spécifique. À cette conclusion en vient aussi le lyrique Peter Waterhouse, lequel est familier, comme peu d'autres connaisseurs de l'œuvre de Celan : « Je crois que la poésie de Celan est de bout en bout un processus de naissance. Peut-être que la poésie en général c'est cela. Chez Celan, ce n'est pas le déclin qui me touche, mais la genèse ».¹⁵ Et Werner Hamacher et Winfried Menninghaus désignent les poèmes de Celan « en tout premier lieu constitués d'informations sur un domaine situé dans l'expérience, au lieu d'une présentation de ce qui est déjà fait, d'un domaine précaire situé sur la crête du langage, de l'écrit et de ses espaces intermédiaires ».¹⁶

Nager

KLOPF die
Lichtkeile weg :

das schwimmende Wort
hat der Dämmer.

FRAPPEZ les
Coins de la lumière au loin :
le mot flottant

14 Cité d'après Hans Bender : *Mein Gedicht ist mein Messer [Mon poème est mon couteau]*, Munich 1964, pp.86 et suiv.

15 Cité selon Norbert Hummelt : *Paul Celan, Dichter [poète]* —SWR2 Lesenswert feature du 21 avril 2020 — www.swr2.de/swr2/literatur/paul-celan-dichter-swr2-lesenswert-feature-2020-04-21-102.html

16 Werner Hamacher & Winfried Menninghaus (éditeurs) : *PaulCelan*, Francfort-sur-le-Main 1988, p.7,

Vis-à-vis d'aucun autre lyrisme que celui de Paul Celan, toutes sortes de conventions cognitives semblent à peine aussi fondamentalement à refuser. Non seulement son lyrisme exige une nouvelle manière de connaître, mais plus encore beaucoup de ses poèmes, au moyen de leurs implications poétiques, indiquent poétiquement la direction où peuvent se développer de telles formes du connaître. Le poème « *FRAPPE les /coins de lumière au loin* » peut être lu de cette manière comme une instruction vers cette nouvelle manière de fréquenter le langage et des connaissances communiquées par la langue.¹⁸ Plus précisément : comme une intervention, dans le rapport traditionnel du mot et de sa signification, qui dissout la fixation solide du signe et de « ce qui est mis en signe » que le poème remet directement sous les yeux comme un « coin de lumière fourrant la parole ». Et donc libéré de la lumière d'une signification comprise, le mot devient une ombre. Libéré de sa signification « posée en fait », il commence à flotter, il commence à nager dans un élément liquide, crépusculaire et — comme le formulent d'autres poèmes — dans un médium ombreux.

Le poème « *Parle aussi Toi* » esquisse un paysage linguistique, dans lequel la différence verticale entre une (lumière-d')étoile, en haut, et la houle des mots qui cheminent, en bas, commence à s'estomper. Le Tu auquel il s'adresse se métamorphose en une fibre conciliante, « sur laquelle l'étoile veut descendre / pour nager en bas, en bas /où elle se voit scintiller : / dans la houle — des mots cheminant »¹⁹.

Lorsque la différence verticale du mot et de la lumière de signification tombe, la différence horizontale des mots apparaît comme un mouvement vivant. En nageant, le mot parle en tant que mot qui relève du crépuscule. En échappant à sa mise en ordre univoque, il devient équivoque. En nageant, il s'ouvre à la signification en mettant le cap sur des significations. Il conquiert son (ses) signification(s) en se mettant en mouvement.

Dans un tel espace d'expérience, les frontières aux contours fixés, celles qui avancent à pas comptés avec l'univocité des caractérisations linguistiques sur une compréhension qui y est orientée, se mettent à s'estomper. Une cognition à partir de la perspective d'une station solide et ferme du connaître n'est plus possible ici. Là où les frontières [des mots, *ndt*] deviennent perméables, elles s'estompent en effet et passent les unes dans les autres et l'on doit dès lors « les accompagner », à savoir se mettre soi-même en mouvement, [se mettre à nager ou flotter, *ndt*] avec elles. En nageant ainsi on commence à percevoir en soi l'élément franchissable lui-même de la langue comme un changement différencié. Il ne s'agit donc en aucun cas d'une dissolution de ce qui est différent dans un quelque chose de vague, mais d'une traversée à la nage ainsi de réalités hétérogènes plus complexes, souvent marquées chez Celan.

SCHWIMMHÄUTE zwischen den Worten,

ihr Zeithof
ein Tümpel,

Graugrätiges hinter
dem Leuchtschopf
Bedeutung.²⁰

Palmures entre les mots,

leur cour du temps
une mare,

Arête grise derrière
le toupet de lumière
(de) l'acception

Des mots connus portent le poème dans des constellations inutilisables. En elles quelque chose de nouveau prend naissance et les mots se laissent encore seulement légèrement référés au sol ferme, dans lesquels s'ancre une compréhension sans équivoque «correcte». Tandis que les signifiants commencent à nager, ils deviennent des mots « sans ancre » ou bien une « lumière flottante ». Une « lumière nimbante », une lumière qui est entrée dans la sphère vivante des mots, se trouve au centre du poème « *AVEC LETRE ET HEURE* », comme à un Tu auquel on s'adresse

17 **GW 2**, p.268. [La traduction française des poèmes de Celan n'est donnée ici qu'à titre **strictement** vaguement indicatif, car les poèmes de Celan sont **intraduisibles** en français. Paul Celan connaissait parfaitement le français, il eût pu donc le faire lui-même, s'il l'avait voulu au mieux que quiconque, or il ne le fit point! *Ndt*]

18 Tôt déjà, les textes de Celan ont soulevé des questions de réception très fondamentales comme épistémiques. Ces poèmes amènent avec eux le fait de mettre à dure épreuve l'entendement méthodologiquement courant ou scientifique, s'ils ne le remettent pas radicalement en question. Dans cette mesure penser et connaître, gain de savoir et expérience de la forme linguistique et présentation nécessitent, pour être partagés avec d'autres, et pour être communiqués, qu'ils s'associent non seulement à l'art de parler, mais encore également à la science et à la théorie des questions linguistiques élémentaires, même si ceci a mené, en sciences littéraires et linguistique, plutôt rarement à une auto-réflexion méthodologique fondamentale.

19 **GW 1**, p.135.

20 **Gw 2**, p.297. [Même remarque du traducteur que pour la note 17. *Ndt*]

MIT BRIEF UND UHR

Wachs,
Ungeschriebnes zu siegeln,
das deinen Namen
erriet,
das deinen Namen
verschlüsselt.

Kommst du nun, schwimmendes Licht ?

Finger, wächsern auch sie,
durch fremde,
schmerzende Ringe gezogen.
Fort geschmolzen die Kuppen.

Kommst du nun, schwimmendes Licht ?

Zeitleer di Waben der Uhr,
bräutlich das immentausend,
reisebereit.

Kommst du nun, schwimmendes Licht ?²¹

AVEC LETTRE ET HEURE

Cire,
pour cacheter le non-écrit
qui devine
ton nom
qui chiffre
ton nom.

Viens-tu à présent, lumière qui flotte?

Doigt, en cire vous aussi,
par des anneaux étrangers
douloureusement étirés.
Les bouts fondus à fond.

Viens-tu à présent, lumière qui flotte?

Vacance du temps des rayons de miel de l'heure,
fiancée de l'abeille par milliers,
prête à voyager.

Viens-tu à présent, lumière qui flotte ?²²

« Nager » c'est aussi bien une expression pour un processus qui s'accomplit aux mots que pour une compréhension de la langue elle-même. Si la signification d'un signe n'est pas constatable [ou ne peut pas être « bloquée », *ndt*], cela tombe dès lors dans le flottement, la nage — ainsi que nous-mêmes — alors que nous ne pouvons pas conquérir de signification arrêtée, fixe [« bloquée », *ndt*]. Celui qui ne comprend pas un mot, c'est-à-dire qu'il ne peut pas le traduire dans sa « juste » signification, nage [exactement comme le traducteur français, en ce moment même ! Quelle galère, mes amis ! *Ndt*]. Le terme décrit alors notre qualité de « flotter » dans la non-compréhension d'une langue qui nous est complètement inconnue.

L'expression « flotter » ou « nager », est par conséquent utilisée ici de manière métaphorique pour exprimer qu'on n'a aucune orientation, qu'on ne s'y retrouve pas et qu'on ne se tire pas d'affaire. Elle indique — de manière analogue à l'action de planer — un mode qui est évalué comme inapproprié, pour avancer *step by step* [en anglais dans le texte *ndt*] afin d'atteindre un but fixé et être de la partie dans le progrès, et un mode qui est utilisé sur la non-avancée d'une voie de compréhension. Celui qui cognitivement « nage », en ne comprenant pas, se sent pour ainsi dire plongé dans un vide méthodologique.²³ Il cherche probablement une méthode qui aspire, au moyen d'une question déterminée ou d'un positionnement de problème, à atteindre un but caractérisé. Le mode du *com-prendre* (*Ver/stehen* — soit « *se tenir debout au travers, bref : résister, subsister !* » [Pour un vrai germano-allemand : c'est un ordre de se relever dans le *Verstehen* ! Alors que pour un français c'est d'abord, une incitation à accepter (de prendre avec soi). *Ndt*]) semble — pour

21 Pour la relation d'échange du signe et du signifié dans ses poèmes Hans Arp a forgé l'expression « mots avec et sans ancre », Wiesbaden 1957. [Même remarque du traducteur que pour la note 17. *Ndt*]

22 **GA 1**, p.154.

23 D'où le fait que « nager ou flotter », particulièrement pour une manière de procéder systématique, méthodologiquement assurée dans les sciences, est à peine envisageable comme un tel mode pour avancer.

le moins à partir du terme allemand — se placer en un lieu qui est suffisamment stable et porteur afin que l'on puisse se *tenir debout* à ce lieu [et s'ancrer, *ndt*]. En conséquence de cela, des connaissances assurées nécessitent un sol tout aussi stable et assuré. Or, *nager/flotter* indique au contraire la perte **de** ou le renoncement **à** avoir ce sol-là sous les pieds. Il s'agit d'une sorte de continuation d'un mouvement dans un autre médium. Alors que sur le terrain ferme se rencontrent des constatations, des établissements et des déterminations et qu'on peut y installer des signes, comme des panneaux indicateurs, par exemple, ceci n'est guère possible dans l'eau ou l'air [d'où le choix en français, pour ma part de « lumière flottante » dans le liquide ou « lumière nimbante » dans l'aérien, comme « intitulé » de ce numéro de *Die Drei* 11/2020. *Ndt*]

« Nager » ou « flotter » dans le contexte de la compréhension de texte peut être décrit comme étant la disposition d'un manque, d'un refus ou d'un échec. Ceci en tout cas à la condition que la réception du texte soit accomplie dans son *Verstehen*. [à savoir dans le fait de l'avoir bel et bien « pris avec soi » pour les Français, c'est-à-dire aussi que pour com-prendre le texte, il nous faut vraiment l'aimer (voir Antoine de Saint-Exupéry : le *Petit Prince* : « On ne perçoit bien qu'avec le cœur » ! *ndt*).

En rapport avec les textes de Paul Celan, bien entendu, — et ceci résulte des poèmes et de leurs implications en poétique — ce n'est pas un manque qui surgit en conséquence d'un tel mode, mais plutôt la faculté nécessaire de se mouvoir dans le connaître, au sein du médium du langage poétique. Nager ou flotter n'est conquis ensuite tout particulièrement que sous la forme d'une nage ou d'un flottement libre de soi, mis(e) en œuvre dans le flot maîtrisé des publications.

Dans l'ombre, le crépuscule, l'eau, les contours nets se dissolvent ou s'estompent et disparaissent, alors qu'ils étaient encore visibles et constatables nettement sous l'éclairage de la *ratio*. L'expression de « lumière qui nage ou flotte » rapproche deux sphères qui habituellement s'opposent l'une à l'autre. Le poème en appelle à une lumière qui est en même temps obscure. « Nager ou flotter » veut dire ne pas s'arrêter aux significations, mais s'abandonner, se mouvoir entre des constellations du ceci-aussi-bien-que-cela ou entre le celles-ci-et-celles-là. Cela vaut par exemple pour le caractère multiple des sens possibles de l'expression « *Posaunenstelle* » (Lieux des trompettes) citée dans le poème ci-dessus, lesquels peuvent aussi être reliés à un passage de la Révélation de Jean, comme au lieu des trompes culturels hébraïques (cornes de bélier) sur le Mont du temple, tout comme aux violents sons de trompettes qui s'élevèrent sous le tonnerre et l'éclair au moment où Moïse reçut les dix commandements. De même un terme composé tel que « *Fadensonnen* » [soleils/fils ?, *ndt*] s'approche d'une ébauche de réalité où les deux termes principaux sont à considérer en relation paritaire au lieu de coordonner leurs sens l'un à l'autre, comme dans le cadre d'une construction métaphorique du cas génitif [qui donnerait ici : Soleils de fils, *ndt*]. L'élément nouveau prenant naissance du mouvement de flottement entre *Faden* et *Sonnen*, c'est celui qui prend naissance du mouvement. Un mouvement pendulaire de va-et-vient dans la lecture s'avère avant tout aux nombreux lieux inaliénables, où des formulations contradictoires se délimitent mutuellement, tels que : « *abtrünnig erst bin ich treu* »²⁴ ou bien : « *unserer sternrunden Wohnstatt Zerknirschung* ».²⁵ Celan reflète le langage poétique comme un processus qui fracture le système de ce qui est constaté et constatable de manière sémantique et qui dissout les liaisons fermes [covalentes dirait ici le chimiste ! *ndt*] et rigides qui existent et unissent le mot à sa signification au sens de leur lecture non équivoque. Il en résulte au plan de la compréhension pour ces poèmes, ce qui est revendiquée par Celan lui-même, comme une « pluri-qualité de localisation »²⁶ de l'expression. Mais sur le plan événementiel du langage l'élément performatif des formes linguistiques en ressort d'autant plus nettement. Là où font défaut les ordonnancements non-équivoques d'une formulation et où les mots ne peuvent pas être dissous de leur compréhension, il ne reste rien que des mots à rencontrer dans leur performance, dans leur caractère provisoire, processuel et transitoire.

Dans cette situation où le sol ferme fait défaut sous la compréhension et qu'on se voit renvoyés à des points de vue qui rendent cela possible, « nager et flotter » [en évitant de couler surtout ! *ndt*] devient une expertise « de secours ». En nageant, nous nous mouvons dans le médium de la langue, où nous revenons sinon sur le continent, pour tirer des significations assurées et pour prendre nos distances vis-à-vis de la langue pour l'amour de la com-préhension. Les poèmes de Celan mènent à une limite où le connaître doit devenir si mobile et si fluide comme le médium linguistique, dont témoigne les poèmes.

Ce connaître s'accomplit au-delà de ce qui est sédentaire et anciennement assimilé, peut-être que pour cela on peut utiliser le qualificatif de « (poésie) nomade » — un mot, que le fils de Celan, Eric, a utilisé pour les poèmes de son père — un concept plus harmonieux.²⁷

Die Drei 11/2020.

(Traduction Daniel Kmiecik)

Peer de Smit, Professeur émérite pour les théâtres dans le social. Acteur régisseur et auteur. Publications sur l'art et la théorie théâtrales, les sciences littéraires et les thèmes philosophiques. Dernièrement, en compagnie de Veronika Darian (éditrice) : *Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven*, Berlin 2020. Membre de la direction de l'Institut « *EchoRaum Arts* » —

www.echoraum-arts.com

Contact : peer.desmit@hks-ottersberg.de

24 À l'endroit cité précédemment, p.33. [« re/négat je suis seulement fidèle », approximativement, *ndt*]

25 À l'endroit cité précédemment, p.276. [« contrition de notre demeure ronde/étoilée, *ndt*]

26 Voir la note 12. [ou bien de « qualité multi-localisable » de l'expression, *ndt*]

27 « Libre, elle aussi, la poésie de Celan restera nomade et se refusera à tout accapuration. » — Michael Speyer (éditeur) : *Celan Jahrbuch* 10 Würzburg 2018, p.325,